

コルトーのショパン練習曲作品10-4

石 山 英 明

Chopin's Etude Op.10-4 by Alfred CORTOTO's Methode

Hideaki ISHIYAMA

はじめに

ショパンの練習曲は、作品10の12曲、作品25の12曲、合計24曲ある。3つの新しい練習曲を加え計27曲と数える場合もある。これらの楽曲は、比較的初期にまとめて作曲がなされている。

筆者は繰り返しショパンの練習曲を「練習」し、「指導」してきた。ショパンの練習曲を演奏するためには、「正しい」アプローチと楽曲分析が不可欠である。それなしには、なかなか攻略できない。筆者が若いころは勢いだけで演奏し、演奏「出来た」気になっていた。

ショパン練習曲集には、コルトー版がある。筆者が学習者だったころには、フランス語の注釈に辟易し、譜例を参考にしていた程度に過ぎなかった。現在では、八田惇（2001）の翻訳・校訂による日本語訳のコルトー版ショパン練習曲がある。それを目にとると、何と示唆に満ちたものかという驚きを禁じ得ない。しかし、現実的にこのメソッドを使用し、理解し、身に付けるには、適切に噛み砕いて咀嚼する必要がある。演奏者、そして教育者としての筆者の想いから、コルトーが表現したショパンの練習曲へのアプローチとアナリーゼを本稿で行う。

I ショパンの練習曲について

1. ショパンについて

フリデリック・フランチシェク・ショパン (Fryderyk Franciszek Chopin) は、1810年にポーランドのジェラズヴァ・ヴォラに生まれる。父のミコワイはフランス語の教師で、家庭的な母のユスティナは没落した貴族の家柄であった。ショパンは幼いころからポーランド民謡に親しみ、音楽の才能を示した。4歳頃からピアノを習い、6歳頃には即興演奏を行っていた。7歳にして最初の作品であるポロネーズ・ト短調を作曲し高い評価を受け、10歳にしてショパンは既に名声を得るようになる。15歳で作曲家やピアニストといった「音楽家」としての活動は本格化する。同時に結核の兆候を既にこの頃見せている。ワルシャワ高等音楽学校に16歳で入学し、エルスネルから対位法を学び、独創的な作品が次々と生みだされる。

1829年、19歳のショパンはポーランドを出て芸術都市ウィーンに活躍の場を求め、絶賛を浴びる。更に2年後の1831年、パリに居を移す。

パリにおいてショパンを有名にしたのは、ポーランドの亡命貴族に加え、知己になっていたリストやメンデルスゾーンであった。様々なサロンに出入りし、貴族以上に貴族的な立ち振る舞いをしたショパンは人気を博した。また、ショパンはピアノ教師としても評価されるようになった。生徒がみるみる上達した。ショパンは独自に教授法やメソッドを編み出し、パリ音楽院の教授もそのメソッドを用いた。

私生活においても故郷ポーランドのマリア・ヴォジンスカと、政治的な相談をきっかけに交際に発展したジョルジュ・サンドは、ショパンにまつわる女性の中でも最も注目される2人である。

1936年、ショパンは病に倒れる。マリアとの結婚話は破談し、サンドはショパンの生活を支えて、スペインのマヨルカ島やフランスのノアンに静養地を求める。しかし、病を持ち創作に苦しむ大変繊細で神経質なショパンと、子ども連れで精力的なサンドとの軋轢は次第に広がっていった。1847年、2人の仲は破局する。

ショパンはホールでの演奏会をそれ程多く行っていない。パリ滞在の16年間で公開の演奏会を行ったのは20回にも満たない。ショパンは優雅に暮らすことを好み、使用人を雇い、花を飾り、家具や調度品、服装にこだわった。健康状態のよくないショパンがイギリスへの演奏旅行を行ったのは、経済的な理由からであった。

マズルカ作品68-4がショパンの絶筆となった。スケッチの楽譜には健康を害しながら、それでも創作しようとするショパンの力強さと作品に対する並々ならぬこだわりが見られる。憂鬱と希望と哀愁に満ちた作品である。この曲の作曲された1849年、ショパンは39年の生涯を閉じる。

2. 練習曲について

ショパンの練習曲は、作品10と作品25の二つが出版されている。それぞれの出版年は作品10が1833年、作品25が1837年である。ショパンは、「クラマー、クレメンティ、モシュレスからきた流れと、チェルニーからリストへと伝えられた流れ」を融合し、この練習曲に結実させたとされている⁽¹⁾。ショパンがピアノ演奏の「理想のものと考え」、19世紀に輩出された多くの「ピアノの魔術師」の頂点に君臨したリストに捧げられた。リストもこの曲集を愛した⁽²⁾。

「ショパンは演奏においてのみならず、教えるという点でも注目」されていた⁽³⁾。「ショパンには独自のテクニク」があり、「ほかのだれかのものを受け継いでいるというところ」がなかった。「ショパンが演奏の『メカニズム』と言えば、それは自然な手の形のことで、『手は白鍵の高さに、手は内側にも外側にも傾けない。これは指の力を等しくするのではなく、指をミ、ファ#、ソ#、ラ#、シに置くと手が丸くなって柔軟性が得られる』と、ショパン自らが晩年に著した『演奏法』の中で無理のない手の形の基本について述べている。そして、「手首を緊張させないのはもちろんだが、体を傾けることなく鍵盤の両端に手を伸ばせる位置に座ることも

重要」との記述は、音域の広がった楽曲を演奏するときの基本として、ショパンが大切にしていたポイントの一つである。

ショパンの「ピアノのテクニク」に対する根元的な考えは、「力はそれぞれの指で違うのだから、それぞれの指に固有のタッチの可能性を知ることがだいじ」とする点である。「技術的な要素と音楽スタイルは非常に密接に関係する」という考えがショパンの練習曲集の根底に流れている。だからこそ、「練習曲」としての比類なき価値を見出せると考えることができる⁽⁴⁾。

ショパンはこの練習曲集を、1曲ずつの独立した楽曲として作曲している。一方で12曲ずつとしてのまとまりも持たせている。それは、曲の調性に注目すると解る。作品10は第1番がハ長調、第2番がイ短調、第3番がホ長調、第4番が嬰ハ短調、第5番が変ト長調、第6番が変ホ短調と、関連性を見出すことが出来る。一方で、同じショパンの前奏曲集作品28やそのモデルになったバッハの平均律クラヴィーア曲集の様に完全にシステムチックに調整が配置されている訳ではない。

II コルトーについて

筆者がコルトーの存在を知ったのは筆者の10代前半だった。フランスの往年のピアニストであり、ミスタッチが多いというレコード評を読んだのが最初だった。ショパンのワルツの低音を「外しまくる」ピアニストの演奏の価値が如何ほどのものなのだろう。何故、そのようなコルトーがリストのハンガリー狂詩曲のようなヴィルトゥオーゾの楽曲を演奏できるのだろう、と疑問に思っていた。

その頃の筆者は同時に、イーヴ・ナットやアルトゥール・シュナーベル、エドウィン・フィッシャー等々の「往年」のピアニストの演奏に、何か「引っ掛かり」のようなものを感じていた。「正確に」演奏する以上の「価値」が、音楽には存在するのではないかと。

1. ピアニストとしてのコルトー

アルフレッド・コルトーは1877年スイスのニヨンに生まれる。父はフランス人で、母はスイス人であった⁽⁵⁾。コルトー一家はアルフレッドが音楽家になれるようにと、大都市ジュネーブ、そしてパリへと移り住む。コルトーはパリの「音楽院の最初の試験に落第」したが、ショパンに自ら何度かアドバイスを受けた経験のあるデコンブ教授に、彼の授業の聴講を許可される。後にデコンブ教授のクラスにはモーリス・ラヴェルも在籍した⁽⁶⁾。

その後、名教師ディエメ教授に学び、クラスメートのリスレールからワーグナーのオペラを知るようになる。1896年に、コルトーはパリ音楽院を首席で卒業する。「本人がその気になればこの時に得た名声を武器にして、コンサート・ピアニストとして華々しく活躍できた」が、コルトーはその道を望まなかった。プレイエル社の支配人にパイロイトヘワーグナーのオペラを観にいくことを勧められ、オペラのアシスタントとしてワーグナーの上演に関わることとなる。コルトーは「ワーグナー指揮者こそが自分の天職である」と思うようになる一方で、生活

のためにピアノの家庭教師としてレッスンをし、演奏活動も行った。本人の望みには比例せずに、ピアニストとしてのコルトーの名声は徐々に高まった⁽⁷⁾。

フランスにおいてワーグナーの楽劇「神々の黄昏」の初演を指揮したのはコルトーである。1900年、コルトーはラムルーで楽劇「神々の黄昏」と楽劇「トリスタンとイゾルデ」を交互に上演しようと計画を立てた。5月から6月にかけて15回の公演が予定された。しかし、公演を進めるうちに資金が尽き、コルトーは巨額の負債を背負うこととなる。負債を返済するためにコルトーはピアニストとしての活動に励むこととなる。ワーグナーへの情熱も持ち続け、「ピアノに編曲したワーグナー作品の演奏会」を開いた⁽⁸⁾。1905年、コルトーはパブロ・カザルス、ジャック・ティボーとともに有名なカザルス・トリオを組織して活躍した⁽⁹⁾。

コルトーのレパートリーは膨大であったが限定的でもあった。ディスコグラフィーにはショパンやリストといったロマン派の楽曲、ドビュッシー等のフランス音楽を中心にした楽曲が連なる⁽¹⁰⁾。また、ラフマニノフのピアノ協奏曲第3番を作曲者自身の前で演奏し、称賛されている⁽¹¹⁾。

2. 教育者としてのコルトー

1907年から、コルトーはパリ音楽院の教授に就任した。コルトーは人気教師であった。弟子には、クララ・ハスキル、サンソン・フランソワ、ディヌ・リパッティ、エリック・ハイドシェクといった蒼々たる名前が並ぶ⁽¹²⁾。

1919年、コルトーはパリのエコール・ノルマル・ド・ミュージックの理事長及び校長となる。第1次世界大戦でドイツに勝利したフランスには、「音楽においても勝利しなければならない」というナショナリズムの気運があった。「コルトーの人脈で、世界中の音楽家が講師」となり、「『完璧な音楽家』を目指し、「優れた音楽教師を育成することを目的のひとつ」とされた。そのために「演奏技術を磨くことだけを目的とするのではなく、作曲法、音楽史、ソルフェージュ、和声分析法などをしっかりと学ばせ」るカリキュラムがつくられた⁽¹³⁾。

コルトーは「公開講座や公開レッスンを数多くこなすなど、後進の指導に情熱を燃やした」。そして、楽曲解説書として『ショパン』、『フランス・ピアノ音楽』（全3巻）を著した。更に、86冊ものコルトー版のロマン派楽曲の校訂楽譜、『コルトーのピアノメトード』（Alfred CORTOT principes rationnels de la technique pianistique）を出版した。原題を直訳すると「ピアノのテクニックの合理的原理」となる⁽¹⁴⁾。

コルトーのピアノメトードの「まえがき」には大変興味深いコルトーの考えが述べられている。コルトーは、楽器演奏の習得を「精神的な要素」と「生理的な要素」の2つに分類している。そして、複雑にみえるピアノのテクニックを「細かいところまで気を配り」ながら「単純化」することを提案している。「難しいパッセージを機械的に幾度も反復練習するよりも、そのパッセージに含まれている難しさを、その基本的な原理に立ち戻って、合理的に練習する」という発想は、大変示唆に満ちている。コルトーは「スポーツのトレーニングからヒント」を得て、「ピアノ演奏技巧の難しさのあらゆる種類を取り出して、それを5つの部門に集約」し

ている。

- ①指の均一、独立及び機敏性
 - ②親指の移行、スケール、アルペジオ
 - ③重音の技法とポリフォニーの奏法
 - ④指を開く技法
 - ⑤手首の技法—和音の奏法
- である⁽¹⁵⁾。

コルトーは「1945年にいたるまでのながいあいだ、午前中を練習にあて、メトロノームのように規則正しく」ほとんど休まずに4時間ピアノの練習をした。コルトー自身が自らの「教則本」のなかで強く勧めていることを自ら実践した。「私が言うようにしなさい。そしてまた、私がするようにしなさい」。この言葉は、コルトーが「考え出した練習法は彼自身の持つ障碍から着想を得た」ものであり、若きショパンが「自分が使うために作品10の『練習曲集』の初めの三ないしは四曲を作曲」したことと共通する。コルトーは「これらの曲を見ると、彼にはたくさんの障碍があった」ということがわかり、『練習曲集』はそうした障碍を全てさらけ出して」（原文ママ）いと指摘する⁽¹⁶⁾。

筆者は、フランスからピアノの演奏技術を細分化したハノンやメトードローズといったメトードが出現したことは大変興味深いことだと考えている。同時に、ソルフェージュという音楽教育の方法論がフランスでは開発されている。コルトーのピアノメトードもそれらのことと無関係ではない、とは言えまいか。

III 練習曲作品10-4

1. 楽曲について

ショパンの24曲に亘る練習曲は、作品10の12曲と作品25の12曲で合計24曲である。それぞれがテクニックの上での目的を持って作曲されている。例えば、作品10-1は右手の白鍵を中心とする音域の広い分散和音、作品10-2は右手の3-4-5指を主とする半音階、というように曲調が統一されているものが多い。

1831年にショパンはウィーンからパリに居を移し、その翌年に作品10の1番から11番が作曲されている。作品10-4は作品10の4番目の曲で、嬰ハ短調で作曲されている。4分の4拍子、82小節。テンポ表示はPrestoで4分音符＝88の表示がある。演奏時間は約2分20秒である⁽¹⁷⁾。16分音符がほぼ無窮動的に配置され、左右交互に引き継がれたり同時に動くこともある。半音階進行や分散和音もあり、1曲の中に様々なテクニック上の要素が見られるという点で他の練習曲と一線を画している。

以下の表は、小節ごとに音楽面とテクニック面のポイントと筆者が感じた事柄を、右手・左手・両手に分け作表を行った【表1】。

【表1】ショパン / 練習曲作品10-4の音楽面とテクニック面のポイント

小節	手	ポイント
0～1	右手	重音、黒鍵、レガート、ポジション移動
	左手	f、重心移動
	両手	f、con fuoco
1	右手	半音階的進行、黒鍵と白鍵の把握、各拍裏からの16分音符のグルーピング、各指の均等性
	左手	重音のスタッカート、バランス、リズム感
	両手	fp、左右は反行
1～2	右手	2小節のフレーズ、cresc.
2	右手	2拍目からアクセント、16分音符の中に跳躍進行
	左手	重音が2音から3音に変化
	両手	左右は平行的
3	右手	1拍毎のスラー、拍頭にアクセント、8分音符を中心にローテーション、8分音符は和声音と非和声音が存在する
	左手	開離形とオクターヴの重音、アルペジオ
4	右手	オクターヴの分散和音、アーティキュレーション、4拍目重音、4拍目は5小節目のアウトタクト、転調
	左手	オクターヴの連続、4拍目は5小節目のアウトタクト、転調
5～6	両手	1～2小節目の左右倒置形、6小節目の左手にアクセントなし、一時的に嬰ト短調
7	右手	シンコペーション的フレーズ、>、重音の安定性
	左手	3小節目の右手の動きだがアクセントはない
8	右手	2声的動き、フレーズ
	左手	裏拍からのアーティキュレーション、アクセント
	両手	1拍目 fp、<>、4拍目の裏で嬰ハ短調に戻る
9～10	両手	1～2小節目に準じる
11	両手	3小節目に準じるが3拍目以降和声進行が相違する
12	右手	分散和音、フレーズ、1～3拍目と4拍目は和音が違う
	左手	重音及びオクターヴ進行、4拍目アクセント
	両手	ff～f、>、反行進行、4拍目はナポリの和音
13	右手	2声的、外声はレガート、フレーズ
	左手	1小節目右手のモチーフ、拍頭にアクセント、レガート、フレーズ
	両手	mf、<
14	右手	13小節目と3拍目までは同一、4拍目は13小節目と和音が相違
	左手	13小節目と同一、4拍目も左は同一だが右が相違しているので和声は違う、アクセントは記譜されていない
15	右手	3拍のフレーズ、4拍目のソプラノ cis 音はタイで次の小節に係留する
	左手	2小節フレーズ
	両手	cresc.、16小節までの2小節フレーズ、<、f
16	右手	3拍目は8分音符でフレーズが終わる、4拍目は印象的なオクターヴでアクセントと sf が付いている

	左手	2 拍目裏から嬰ハ短調旋律短音階下行形（自然短音階）
	両手	4 拍目＞
17	右手	1 小節目と同形だが 1 小節フレーズ
	両手	1 小節目とほぼ同形、p、嬰ト短調（転回形）
	両手	p、2 拍目裏から＜
18	右手	2 小節目と同形だが 1 拍ずつのアーティキュレーション
	左手	2 小節目と類似しているが 4 拍目はオクターヴで fz とアクセント
	両手	4 拍目は 19 小節へのアウトタクトとして機能
19	右手	5 小節目と類似の音形だが fp は付いていない
	左手	2 小節目と同形だが 1 小節フレーズ
	両手	p、2 拍目裏から＜
20	右手	2 小節目と類似しているが 4 拍目はオクターヴで fz と＞
	左手	2 小節目と同形だが 1 拍ずつのアーティキュレーション
	両手	4 拍目で転調、調号は b 4 つだが変ロ短調
21～22	両手	17～18 小節目の移調された形
23	右手	19 小節目の移調された形
	左手	19 小節目の移調された形だがフレーズは 20 小節目に繋がる
23～24	両手	p、＜、左右が反行
25	右手	1～3 拍目は 2 声的、4 拍目拍頭に掛けてフレーズ
	左手	4 拍目は 4 分音符
	両手	左右は反行、4 拍目に fz とアクセント
26	両手	25 小節目のゼクエンツ
27～28	右手	内声に 1 指をたもちながら外声は 16 分音符、半音階的上行、拍頭にアクセント、レガート
	左手	バスは h 音 4 分音符で保続、内声は半音階上行
	両手	フレーズは 29 小節目 1 拍まで繋がる
29	両手	2 拍目から 3 拍目及び 4 拍目から 30 小節目の 1 拍目にアーティキュレーション、拍頭にアクセント
30	両手	2 拍目から 3 拍目及び 4 拍目から 30 小節目の 1 拍目拍頭にアーティキュレーション
31	右手	外声は 4 分音符で下行、アクセント、内声は 16 分音符
	左手	16 分音符、拍頭にアクセント
	両手	ホ短調自然短音階、sempre f
32	両手	31 小節目から続く音形、2 拍目から＜
33	右手	2 拍目から 2 分音符分の音価が並び重音メロディ
	左手	2 拍目から 16 分音符、拍頭にアクセント
	両手	1 拍目は 32 小節からの繋がりとの和音で fz、2 拍目から＜、cresc.
34	右手	重音のメロディ、スタッカート、アーティキュレーション、付点による新しいモチーフ、4 拍目裏は＞、半終止に向かう
	左手	33 小節から同じ動きが継続する、4 拍目裏は＜、偽終止に向かう
	両手	3 拍目の f に向かう、35 小節目にかけて左右の流れが相違する

35	右手	1 拍目は34小節目からのメロディの終止、2 拍目から16分音符の刺繍音を伴った分散和音、下行、拍頭にアクセント
	左手	1 拍目は34小節目からのメロディの終止、2 拍目から16分音符の分散和音、下行、拍頭にアクセント
36	両手	35小節 2 拍目からの同形、拍頭にアクセント
37～40	両手	33～36小節目のゼクエンツ
41	右手	1～2 拍目はオクターヴ跳躍後の順次進行、3～4 拍目は35小節 2 拍目以降の音形
	左手	1～2 拍目は3度跳躍後の順次進行、3～4 拍目は35小節 2 拍目以降の音形
	両手	<、cresc.、>
42	両手	1～2 拍目は41小節と同じ、3～4 拍目は41小節め 3～4 拍目のゼクエンツ
43	両手	41小節目及び42小節目のゼクエンツ
44	両手	41・42・43小節目の3～4 拍目の音形を4 拍間行う、cresc.、45小節目の ff に向かう
45	右手	1～2 拍目は嬰ハ短調属 9 の和音の分散和音、3～4 拍目は16分音符の推移部分
	左手	1 拍目は嬰ハ短調属 9 の和音の第 3 音省略形、2 拍目は属 7 の和音の第 3 音省略形、>、4 拍目の裏から16分音符の推移部分
	両手	ff
46	両手	con forza、45～46小節目にかけて2小節フレーズ、3 拍目裏からく
47	右手	1 拍裏から16分音符の半音階的動きの推移、1 拍目裏から4 拍目表にかけてアーティキュレーション、4 拍目裏から48小節にかけてアーティキュレーション
	両手	1 拍目 8 分音符スタッカート、fz
48	右手	47小節目の音形の反復
	左手	1 拍目に4分音符のドミナント、開離形、fz、アルペジオ
	両手	<
49	両手	48小節目の反復だが、右手フレーズは52小節目 1 拍目まで繋がる、cresc.
50	右手	4 拍目は嬰ハ短調の導音である嬰口音を使用しドミナントを内包する、2 拍目からく、51小節目の fz に向かう
	左手	4 拍目に嬰ハ短調の属音から16分音符で下行反行、<
	両手	ドミナントモーションの内包、51小節目の fz に向かう
51～64	両手	1～14小節目までの反復
65	右手	3 拍目までは15小節目の反復、4 拍目はVI度に偽終止、アクセント
	左手	3 拍目までは15小節目の反復、4 拍目の裏拍が相違する
66	右手	3 拍目までは65小節目の反復、4 拍目は嬰ハ短調IV度の属 7 の和音、アクセント、69小節目の冒頭 2 分音符までのフレーズの起点になる
	左手	3 拍目までは65小節目の反復、4 拍目は嬰ハ短調IV度の属 7 の和音構成音である嬰ホ音と非和声音、フレーズは68小節目 4 拍目まで続く
	両手	cresc.70小節目の fff 及び71小節目 1 拍目の fz に向かう
67	右手	重音、テヌート
	左手	16分音符の音形が続く
68	両手	2 拍目からく、69小節目 1 拍目のアクセントに向かう

69	右手	アクセント、和音が転回しながら上行
	左手	70小節目2拍目までの音階下行形、嬰ハ短調旋律短音階下行形（自然短音階）
	両手	3拍目からく、70小節目3拍目にかけて左右が反行
70	右手	4分音符重音、アクセント
	左手	2拍目まで69小節目からの音階を引き継ぐ
	両手	fff、3～4拍目から71小節目1拍目にかけてⅡ7→Ⅴ7→Ⅰのカデンツ
71	右手	2拍目から16分音符によるモチーフのヴァリエーション、拍毎にアーティキュレーションとアクセント
	左手	1拍目は終止、2拍目から拍頭はオクターヴ、アクセント、拍裏は嬰ハ音の保続
	両手	1拍目は終止、2拍目から ff、con più fuoco possibile
72	右手	71小節目2拍目からの音形は78小節目まで続く
	左手	2拍目からの拍頭嬰ト音は73小節目2拍目まで保続される
	両手	3拍目から＞
73	両手	2拍目に ff が再度表記される
74	両手	4拍目から75小節目1拍目にかけて＞
75～76	右手	3拍目から16分音符の音形が79小節目1拍目の嬰ハ短調Ⅰ度にかけて半音階下行進行
	左手	2拍目から16分音符の音形が79小節目1拍目の嬰ハ短調Ⅰ度にかけて半音階下行進行、16分音符4つ目は嬰ト音の保続
	両手	1拍目左手が嬰ハ短調Ⅰ度開離形に解決後2拍目からは左右対称形
77	左手	嬰ト音の保続音が1オクターヴ下がる
78	右手	3～4拍目は半音階進行ではなく16分音符の2つ目が変イ音→嬰ト音と異名同音で嬰ハ短調の属音を配置する
	両手	2～3拍目く
79	右手	1拍目裏から80小節目にかけて嬰ハ短調Ⅰ度の開離形分散和音、79小節目は上行、80小節目4拍目までフレーズ
	左手	1拍目アルベジオ
	両手	1拍目嬰ハ短調Ⅰ度開離形に終止
80	右手	79小節目の動きを引き継ぐが下行する
	左手	79小節目の1オクターヴ上
81	両手	終止、82小節目のアウトタクトが ff
82	両手	フェルマータ

2. コルトー版のショパンの練習曲作品10-4

筆者は今回、比較的様々な技術と音楽的要素が盛り込まれた作品10-4に注目したのは、コルトーのアプローチの多様性が浮き彫りになると考えたためである。

コルトーは、練習曲作品10-4の「到達目標」を、「両手に於ける各指の均等さー敏捷さー活発さ」とする。「難しい点」とされるのは、「手が丸くなった状態、または開いた状態に於けるタッチの均等さと敏捷さ。これらの状態の一方から他方へ移行する中で響きの均衡を保つ。黒鍵上での親指の使用。速い動きの中でのレガート」である⁽¹⁸⁾。

以下、コルトーがショパンの練習曲作品10-4の学習及び習得プロセスに際して提案した練習方法について、譜例を挙げて留意点を示す⁽¹⁹⁾。

(1) 予備練習

そして、この練習曲のための準備練習として「①音がくっついたメロディックな音形」【譜例 No. 1】と「②音が離れた状態の音形」【譜例 No. 2】が提示されている。更に①と②に係るリズム変奏の例も示される【譜例 No. 2-b】。

【譜例 No. 1】 半音関係の練習

右手 $N^{\circ}1.$
 最初は半音関係で練習する。
 左手
 (左手は2オクターヴ下で)

【譜例 No. 2】全音間隔の練習

それから全音間隔で練習する。

左手

右手

(全調で)

【譜例 No. 2-b】



「両手に於ける各指の均等さ」が到達目標であるので、指使いも2種類ずつ練習が提示されている。左右とも5指を使用する指使いは3-4-5の独立性の訓練である。1指を使用する指使いは手のポジションが鍵盤の奥になるので、黒鍵の間のポジショニングとタッチのコントロールが要求される。この2つの指使いは全く条件が異なる。更にこれをリズム練習して定着を図る様になっている。リズム練習はアクセントとともに練習することで効果があがると考えられる。コルトーはこれらの準備練習を、「手は全く動かさずに指だけでレガートやスタッカートをし、そして“f”と“p”を交互に」練習するように指示し、指の独立性を様々な状態で保てるように考えている。ここで、1指について、「手の下にとっていくのではなく、言わば他の指にくっつけるように持っていく」とし、コルトーがテクニクの種類上のポイントにあげている「親指の移行」について学習者は意識することとなる。

この、「音がくっついた音形」と「離れた音形」、つまり半音の動きと全音（長2度）以上の音形の「移行を助ける」ための有効な練習として次のような練習が提示される【譜例 No. 3】。

【譜例 No. 3】



3 指と 4 指の独立は、指を均等に使うための最大の課題である。これは 5 指を同時に保続することで大変有益なトレーニングになる一方、腕や手を痛める危険性があるので、慎重に扱う必要があると筆者は考える。

続いて、更に広い音域の音形に慣れることと、明確な演奏を目指すためのパッセージが提案されている【譜例 No. 4】。半音階的に上行及び下行させて練習することで鍵盤のあらゆる形に対応することに習熟するためのものである。

【譜例 No. 4】



続いて「丸めた手の状態から離れた位置に移すことを容易に、またすばやくすることを身に付ける」ための予備練習である。これは逆の付点のリズム、付点のリズムにより提示されている。無理なく始めるには最初は均等なリズムから初めて、3 連符のリズム、付点のリズム、複付点のリズムというように徐々にリズムを弾ませていくのが無理のないアプローチと筆者は考える。

(2) 断片に区切った練習【譜例 No. 5】(作品10-2の譜例 No. 3~6)

まず、曲を 3 ~ 4 小節の単位で区切り、作品 10-2 の練習法を踏襲し、次のようなリズム変奏で反復練習することが提案されている。

【譜例 No. 5】



① 2 小節目の練習【譜例①】

手を丸くして、縮めた状態での急速なパッセージをコントロールする。「指だけのアクセントを付けて」と注釈がある。指先をどの角度で鍵盤に当てるか意識する必要がある。また、指先の強度も必要になる。移調して進むためには手首の高さが適切であるべきである。左手にも応用できる練習である。

【譜例①】



② 3小節目の練習

指を上げた状態で2指は保続する。他の指は手首の柔軟さを持ちローテーションする。2指が保続することにより鍵盤のスポットを使うことが出来ないで、その際の指の力の調節が必要である。白鍵と黒鍵の形状と位置の相違が、均一な音の強さと質への影響を考慮しなければならない【譜例②-1】。

【譜例②-1】



また、①及び②の練習は左手の6小節目のパッセージに応用ができる【譜例②-2】。1指を保続させ、指の独立性を訓練する。

【譜例②-2】



更に、作品10-2の練習方法を再度踏襲することを薦めている【譜例 No. 5】 参照。

③ 25～26小節目の練習

A. は1指を保続しながら4指の連打により動きのコントロールを促す【譜例③-1】。ポジションを移動させながら演奏するので、1指の離鍵のタイミングも意識することもポイントの1つである。「第4指の関節をよく発音するように明確に動かす」との注釈があり、4指の特性の把握に努めることも大切だ。この練習では、1指と4指が完全4度の幅に固定される。ドビュッシーの「4度の練習曲」との共通点を見出すことが出来る。

【譜例③-1】



B. は楽曲本来のパッセージに近い音形である【譜例③-2】。1指の内声の移動と4指・5指を主とする外声の音程関係が4度→6度→5度と変化することが難しい練習である。また、このように本来16分音符などの音形を3連符や6連符に変奏しているケースが多くみられる。

ソルフェージュの観点からリズムをコントロールすることが同時に図られている。

【譜例③-2】



また、「《容易》な運指は使うべきではない」と例が挙げられ、演奏を整えることに優先してショパンが楽曲に込めたテクニックの習得に努めるべきというコルトーの基本方針が伺える

【譜例③-3】。

【譜例③-3】



④ 29～30小節目の練習

ここではコルトーは4つの段階を追って1つのパッセージを習得することを提案している【譜例④-1】。指の位置と力加減のコントロール、ポジションの移動、各指の独立性、それらの定着が意図されている。「指寄せ」と「指広げ」はピアニストが普段から研ぎ澄ませ続けるべきテクニックである。

【譜例④-1】

初めに次のように練習する。



この練習のリズム変奏の例も示される【譜例④-2】。

【譜例④-2】

次にリズム変奏をさせる。



⑤ 31～32小節目の練習【譜例⑤】

A. 及び B. は右手の内声に速いパッセージ、外声がメロディの形。音程は拍頭が完全4度で固定されている。A. の内声は16分音符、B. の内声は32分音符である。B. は外声を保続し、その間の内声の動きを3連符で3種類設定している。指の独立とともに、音の変化を手首の柔軟さが手助けする必要がある。C. は左右の練習である。右手では外声が保続し、内声が指換えをしながら同音連打する。同音連打に際しては指の高さを保つ必要がある、保続の指と手の位置のバランスを考慮する必要がある。左手は、右手と内声、外声が逆のパターンの練習で

ある。

【譜例⑤】

⑤ 31・32小節

⑥ 33～34小節、37～38小節目の練習【譜例⑥】

16分音符の4つ目と次の拍頭に同音連打が現れる。その部分を取り出した練習。同音連打に関しては、鍵盤の戻りのスピードとタッチのスピードのバランスを合わせていく必要がある。また、部分を取り出した練習であるが、本来のパッセージから省略されている部分を補いながら練習をする必要がある。「反復音をしっかりと」と指示されている。

【譜例⑥】

左手

⑦ 35～36小節、39～40小節目の練習

刺繍音付きの分散和音を転回するパッセージである。ここでは右手のために2種類、左手のために4種類の練習方法が提示されている。

右手の1つ目は4つの16分音符のまとまりの中、内声は同音反復で指使いは1-2-1-2となる。2指と5指を6度に開き均等なタッチを目指す。転回に際しては5指と1指は1オクターブとなる。右手の2つ目は装飾音の音形を利用し、俊敏性と機敏性を身に付ける【譜例⑦-1】。

【譜例⑦-1】

右手

更に、これらの練習をリズム変奏し定着を図る【譜例⑦-2】。

【譜例⑦-2】

左手の1つ目と2つ目は内声を保持し、外声は16分音符のパッセージである。2種類の指使いが提示されている。3つ目と4つ目は6度を転回し連続させる。2種類の指使いが提示される。ドビュッシーの「6度のエチュード」を連想させる【譜例⑦-3】。

【譜例⑦-3】



⑧46小節目の練習【譜例⑧】

ユニゾン部分の左手の練習である。ユニゾンはピアノのテクニックのうち「演奏しづらい」ものの1つである。実際は単旋律であるが、A.B.とも保続音を配置する事によって負荷がかかるのがこの練習のポイントである。B.は保続音にテヌーとの指示があり、タッチの種類にも留意して演奏をすることが必要である。

【譜例⑧】



⑨71～79小節目の練習【譜例⑨】

右手のための2種類の練習が提示されている。1つ目は5指を保持し、1～3指で指換えをしながら3連符のトリルを行う練習である。この練習を見ると、5指と他の4本の指の使い方の理解が、鍵になる音形が数多く存在することに改めて気づかされる。もう1つは短6度と減6度（異名同音で考えた場合は長6度）の分散音形である。2指と5指で演奏される。各指の特性を把握し、均一に聴こえる強さや音色を身に付ける。

【譜例⑨】



⑩71～75小節目の練習

オクターブと跳躍した先の単音の練習である。ここでは、文章のみの指示で「手首を持ち上げる動きを大きめに練習する」とある。跳躍の時には、次の音の準備を急いだ場合に腕や手首の描く軌道が小さくなることもある。学習者がこの文章のみを目にした場合、コルトーの意図の理解が難しいことが想像される。教師による補足が必要と思われる部分である。

⑪75～78小節目の練習【譜例⑩】

71小節目からの右手の動きに倒置形で合流したパッセージの練習である。アクセントを付けながら本来の16分音符を6連符にして練習する。白鍵と黒鍵の形状を意識しながら様々なダイナミックと速度を試してみると良い。また、下行していったときの音域による鍵盤の反応の違いや、楽器の鳴り方の違いも意識できると良い。

【譜例⑩】



⑫ 79～80小節目の練習【譜例⑪】

コードの最終盤に登場する音形の練習である。作品10-1や作品25-12にショパンが書いたように、単純な開離形の分散和音の難しさを我々は知っている。散々半音階や非和音が頻出する速度の速いパッセージを弾いた後に、この音形を演奏するのは更に困難である。コルトーはポジション移動にスポットを当ててそれを変奏させる。興味深いのは、テヌートが書かれていることだ。手首を硬直させずに、柔軟性を持たせることがこのパッセージ攻略の鍵である。また、変奏部分は32分音符と休符によるもので、同じく作品25-5と同様の意図がある。休符部分で腕や手の移動の軌道を思い描くことが大切である。

【譜例⑪】



おわりに

本稿では、コルトー版ショパンの練習曲作品10-4に焦点を当て、アナリゼを行った。コルトーのメトードが持つある種の普遍性の一端を示すことができたが、そのピアノリズムの「現代性」については筆者のさらなる分析対象として今後掘り下げていきたい。

アルフレッド・コルトーが没した1962年から半世紀以上が経つ現在、AI時代が到来しようとしている。芸術とは何か。効率化とは何か。人間は何のために生きるのか。様々な哲学を必要としている時代である。コルトーはこのような時代を予期するかのように、ピアノ技術の習得をデジタル的に捉え、メソッド化した。その慧眼を凌駕するものを、未だ私は知らない。

1972年に録音されたマウリツィオ・ポリーニによるショパンの練習曲集のレコード帯には、次の言葉が記されている。「この上に何をお望みですか？」これこそ、コルトーの芸術の到達点を想い起こさせる、象徴的なキャッチフレーズである⁽²⁰⁾。

ポリーニが追求した芸術の先にはコルトーが存在する。その事をポリーニは確かに知っている。コルトーの先にはショパンがいる。そしてその先はバッハである。芸術の血脈は滔々と流れる。2018年10月、東京・サントリーホールで筆者は3回のポリーニのリサイタルを聴いた。そこには確かに芸術の血脈があり、それはまさにポリーニが「望みつづけた」芸術の高みがあった。そして、ポリーニ自身がそれに近づいたのだと、筆者は確信した。

註

- (1) 青澤唯夫 1988『ショパン 大作曲家―生涯と作品シリーズ―優雅なる激情』芸術現代社、231頁。
- (2) 小坂裕子 2004『作曲家 人と作品シリーズ「ショパン」』音楽之友社、197頁。
- (3) 同書73頁。
- (4) 同上73-74頁。
- (5) 小石忠男 1978『世界の名ピアニスト』音楽之友社、21頁。
- (6) 中川右介 2011『二十世紀の10大ピアニスト』幻冬舎新書、56-57頁。
- (7) 同書、58-60頁。
- (8) 同上、78-81頁。
- (9) 同上、83頁。
- (10) ヘルナール・ガヴォティ（著）遠山一行、徳田陽彦（訳）2012『アルフレッド・コルトー《新装復刊》』白水社、i-xvii 頁。
- (11) 中川右介 2011、前掲書167頁。
- (12) 同書、84頁。
- (13) 同上、165-166頁。
- (14) アルフレッド・コルトー（著）1928/1930 八田惇（訳・校閲）1994『コルトーのピアノメソード ‘Alfred CORTOT principes rationnels de la technique pianistique’ Salabert EDITIONS 全音楽譜出版社、訳者のことば。
- (15) 同書、目次-1頁。
- (16) 同上、311頁。
- (17) ‘CORTOT/CHOPIN 12Etudes op.10 STUDY EDITION COMMENTED BY ALFRED CORTOT アルフレッド・コルトー版『アルフレッド・コルトー版 ショパン 12のエチュード Op.10』アルフレッド・コルトー（著）1915八田惇（翻訳・校閲）2001、26-32頁。今回の楽曲分析にあたっては当楽譜を使用する。
- (18) 同書、26頁。
- (19) 同上、26-27頁。
- (20) マウリツィオ・ポリーニ（ピアノ）1972年録音『《ポリーニ、ショパン練習曲集》作品10作品25』Deutsche Grammophon、POLYDOR K. K., JAPAN MG2389

参考文献

- ・アルフレッド・コルトー（著）河上徹太郎（訳）1949/1972『ショパン』新潮社
- ・小坂裕子 2004『作曲家 人と作品シリーズ「ショパン」』音楽之友社
- ・アラン・ロンペッシュ（著）東川愛（訳）2014『偉大なるピアニストたち ラフマニノフ、コルトーからアルゲリッチ、ポリーニへの系譜』ヤマハミュージックメディア
- ・吉田秀和 1976『世界のピアニスト』ラジオ技術社
- ・真嶋雄大 2011『ピアニストの系譜 その血脈を追う』音楽之友社

（受理日 2019年9月18日）